Didattica del cinema e analisi del film

Esempi di strategie linguistiche e narrative nel cinema americano classico: il caso di *Laura* (Preminger, USA 1944)

Giulia Carluccio

Premessa

Didattica del cinema e analisi del film. Il titolo di questo intervento unisce due soggetti o due materie di per sé molto ampie e dotate di statuto autonomo l'una dall'altra. Se è ovvio che l'analisi del film costituisce una prassi, ma anche un fronte teorico che ormai possiede una storia e una tradizione di almeno vent'anni, anche indipendente da una ricaduta didattica in senso stretto, è però anche vero che la *didattica del cinema*, da qualche anno a questa parte, è materia di dibattiti, di legislazioni ministeriali, di corsi accademici e di sperimentazione — spesso selvaggia ma appassionata — nella scuola secondaria, comprendendo nel suo ambito prospettive molteplici di approccio e intervento sul cinema e con il cinema (talvolta confondendo e sovrapponendo in modo scorretto cinema e audiovisivi, come se ciascuno dei linguaggi definibili come audiovisivi non avesse specificità propria).

Non è questa la sede per mettere ordine nella pluralità e anche equivocità che può implicare l'espressione didattica del cinema (insegnamento del cinema o insegnamento con il cinema?, analisi delle strategie linguistiche, espressive, narrative dei film, o uso strumentale del film per parlare di altro, dell'attualità, della storia, di certe tematiche ecc.?).

Tuttavia, tengo a sottolineare che, per lavorare in qualsiasi modo e con qualsivoglia finalità sul cinema e con il cinema, è importante che si acquisisca familiarità e dimestichezza con la materia di cui sono fatti i film, l'insieme delle possibilità, delle risorse, delle scelte audiovisive che quel film attualizza: quelle e quelle sole.

Da questo punto di vista, allora, diventa effettivamente prioritario coniugare il soggetto *didattica del cinema* con il soggetto *analisi del film*. Al di là di ogni militanza (oggi peraltro *démodé*) per il fronte teorico dei narratologi, è indispensabile riuscire at attraversare il film, a smontarlo, a ripercorrerlo per potere affrontare in modo minimamente rigoroso qualsiasi eco, riverbero, effetto di contenuto che il film stesso possa generare. Non è possibile utilizzare, discutere e inserire il film in una prospettiva interdisciplinare solo a partire da quella che comunemente si definisce la trama, limitandosi semmai ad

VISIT…

aggiungere qualche considerazione sulla «bella fotografia» o l'«ottima recitazione» in una (per di più assai approssimativa) distinzione tra contenuto e forma. L'analisi testuale è certo utile non per giungere ad una ridicola e inesistente oggettività critica (Dio ce ne scampi e liberi), ma per rendersi conto dei livelli di complessità di un'opera e per arricchire (ma non eliminare, beninteso) la pura reazione di gusto epidermico che si ha quando si esce dal cinema. A questo proposito va ancora sottolineato che praticare l'analisi del film non significa peraltro trasformarsi da spettatori appassionati che si era in freddi vivisezionatori del corpo-film. Se il momento dell'analisi necessita di una distanza e di un atteggiamento differente da quello che si ha in sala, ciò tuttavia non va a interferire con il piacere del cinema puro e disinteressato del momento spettatoriale, ma casomai va ad aumentarlo. Analizzare un film, concedendosi l'arbitrio di attraversarlo in tutte le direzioni e al limite di fermarlo anche su una sola immagine (arbitrio consentito dal videoregistratore), insegna progressivamente a vedere di più, a cogliere di più (e quindi, alla fine, a *godere* di più) anche al momento della visione «normale» in sala. E soprattutto insegna a notare come l'apparente fluidità e naturalezza del continuum narrativo del film sia il frutto di un incrocio e una stratificazione di opzioni linguistiche e convenzioni tutt'altro che «naturali». E, ancora e in special modo, insegna anche ad affinare il gusto, a discernere nell'abbondanza infinita della produzione cinematografica e a notare come, talvolta, film apparentemente modesti, a giudicare dalla «trama», risultano tutt'altro che insignificanti e rivelano una ricchezza e uno spessore interno; oppure come, all'opposto, grandi filmoni ambiziosi e letterari, tradiscono all'analisi un'estrema piattezza e convenzionalità testuale, dimostrando il loro scopo di operazione commerciale e «oscarizzabile».

Perciò, proprio a scuola e con i ragazzi, è necessario imparare a *vedere* davvero un film, a smontarlo, a conoscerlo, ad attraversarlo, chiarendo naturalmente che si tratta di un'operazione a posteriori il cui scopo non è tanto quello di giungere a risultati oggettivi e indiscutibili su quel film in particolare, ma quanto piuttosto quello di *mettere da parte* per il futuro, per altri film ancora da vedere e da amare.

Come si comincia? Si comincia con lo scegliere un film, segmentarlo in sequenze e poi con l'individuare i momenti forti del testo: l'incipit (che spesso è una sorta di manifesto del progetto-film), la presentazione dei personaggi, la costruzione delle coordinate spazio-temporali ecc. A partire, quindi, da singole sequenze, si vede come il film metta in campo e attualizzi una strategia linguistica e testuale che ne fanno un opera unica e peculiare.

In questa sede si è scelto di esemplificare l'operazione con l'analisi di alcune sequenze di *Laura* di Preminger (1944).

Frammenti di analisi di *Laura*

All'analisi il film rivela come alcuni elementi tipici del noir anni '40 non riguardino solo la «trama» (a partire da un romanzo di Vera Caspary), ma

vengano fatti propri dall'organizzazione testuale, dalle strategie linguistiche e discorsive attuate dal film. Tra questi il motivo del doppio, del simulacro, del sogno, dell'indiscernibilità dei ruoli positivi e negativi ecc.

Confrontiamo la sequenza iniziale: dopo i titoli che scorrono sul ritratto di Laura (subito un *simulacro*), mostrato con angolazione leggermente obliqua, mentre sentiamo il tema musicale che da commento extradiegetico diverrà motivo diegetico (evocatore della presenza di Laura per noi, ma anche per i personaggi del film che lo ascoltano riprodotto su disco), rivela immediatamente una strategia narrativa peculiare ed essenziale in rapporto a ciò che segue, al film nel suo complesso. Le parole di qualcuno che poi si presenta come Lydecker («Non dimenticherò mai il giorno in cui Laura morì… io, Waldo Lydecker…») iniziano con lo schermo nero, sullo svanire della coda del tema musicale di Raksin, a cui si sostituiscono, e proseguono con la carrellata che scopre l'appartamento di Waldo, i suoi mobili Biedermeier, le maschere, gli idoli orientali, i ritratti femminili alle pareti, la pendola barocca (che avrà il suo doppio in casa di Laura), la vetrina con la collezione di porcellane e cristalli, fino a mostrare McPherson che viene redarguito dalla stessa voce proprio perché tocca uno di quegli oggetti. Solo allora, dopo una carrellata di raccordo spaziale che accompagna Mark nella stanza da bagno, un'improvvisa e rapida panoramica raggiunge Waldo immerso nella vasca, ancorando così quella voce proveniente dal nero al suo corpo nudo, anziano e fragile.

Dunque, dal nero dello schermo, una voce *prende parola*, inizia un racconto. Un soggetto narrante, inizialmente indistinto, senza corpo, dà avvio in prima persona a una retrospezione; da un tempo e uno spazio imprecisati muoviamo verso un altro tempo e spazio che appaiono sullo schermo quando la voce di Lydecker annuncia la presenza di «uno dei soliti poliziotti». Ed è in effetti il corpo di Mark McPherson ad essere mostrato prima di quello di Lydecker di cui continuiamo per qualche momento a udire solo la voce. In qualche modo si può dire che Lydecker venga *messo in scena* ma non in inquadratura, o meglio che alla sua immagine propria venga sostituita — anche se provvisoriamente — quella di Mark. Non solo i due personaggi, la cui specularità e reciprocità risulta nel film molto più forte che nel romanzo di Vera Caspary da cui il film è tratto, appaiono fin da subito l'uno il doppio dell'altro (prima la carrellata fino a Mark, mentre la voce di Lydecker si presenta, poi la panoramica a scoprire Waldo, dopo che è stato presentato Mark), ma anche il loro statuto è fin dall'inizio quello instabile, incompleto, di voci senza corpo o corpi senza voce che hanno origine dal nero, dal buio, dall'ombra. E il mondo che prende forma dal nero iniziale è, tra l'altro, un mondo in cui, intorno ai due personaggi, la macchina da presa segnala la presenza di maschere, profili, ritratti. Cioè, simulacri, come del resto quello della prima immagine del film, il ritratto della protagonista. È così che inizia il teatro d'ombre di Laura, a partire dall'ombra di un soggetto narrante la cui origine resta ignota; a partire dall'ombra di un oggetto del desiderio, quello evocato dal ritratto. A partire da un'assenza che diverrà solo

apparentemente una presenza. Sarà l'ombra di Laura, tra l'altro, il luogo di convergenza dei due soggetti maschili. È infatti a Mark McPherson che Lydecker inizia a raccontare la storia di Laura, fino alla morte della donna su cui il detective sta indagando.

La narrazione della storia di Laura corrisponde a un'ulteriore retrospezione, attivata da una serie di flash-back soggettivi e intermittenti di Waldo. Ora, se è Waldo Lydecker il narratore della prima parte del film, dove si colloca il suo racconto, rispetto al passato di cui parla? Se è Waldo a farci conoscere Laura, parlando di lei a McPherson nella sequenza al ristorante, ricordando il loro incontro e ricostruendo la vita di Laura, dove e quando si conclude il suo racconto? Qual è il momento di raccordo, di aggancio con le prime parole pronunciate, nel nero, da Lydecker? Dov'è l'*adesso* narrativo del «Non dimenticherò mai il giorno in cui Laura morì»? Se, alla fine, Waldo muore, quand'è che il primo racconto retrospettivo si conclude? Davvero, la voce che ci introduce alla storia di Laura è senza origine, proviene da un tempo che rimane indeterminato, imprecisato, in qualche modo eternizzato (e il film, dopo la morte di Waldo, si conclude con l'immagine della pendola — l'altra pendola — in frantumi). Da questo punto di vista, il flashback di Waldo si avvicina più a quello, altrettanto conturbante, di Joe Gillis — cadavere — in *Sunset Boulevard*, di sei anni successivo a *Laura*, piuttosto che a quello di Walter Neff (ferito, quasi morto, ma ancorato in un *adesso* narrativo «normale» rispetto al flashback delle sue memorie dettate al registratore) in *Double Indemnity*, altro titolo wilderiano, contemporaneo a Laura. In questo senso, la trasgressione o la peculiarità di Laura non è tanto o non solo nell'idea del narratore-assassino (Waldo come il Roger Ackroyd della Christie), o nel flashback che ci spinge ad associare all'evidenza iconica delle immagini l'evidenza della verità (come nel flashback menzognero dell'hitchcockiano *Stage Fright*) e quindi qui a credere a Waldo (che peraltro non mente, ma omette, come già nel romanzo), quanto più sottilmente in un'ambiguità destinata a rimanere irrisolta; che non ci permette di collocare il tempo (perduto) della storia di Laura (perduta) rispetto ad un tempo in cui ha luogo la rimemorazione, e di riequilibrare la sfasatura *storia/discorso*, che non è qui unicamente funzionale alle esigenze di detective-story, ma investe più profondamente la struttura e il senso del racconto. Nel film, il cambiamento di punto di vista (da Waldo a Mark, dopo la sequenza del ristorante) si dà senza che Waldo abbia esplicitamente concluso il suo racconto retrospettivo e senza che Mark venga esplicitamente posto come narratore. È un indizio della *mise en scène*, del discorso, che marca il passaggio: la carrellata su Mark, fino al primo piano, all'uscita dal ristorante, prima della dissolvenza in nero che chiude la sequenza. Da questo momento, tutto ciò che viene raccontato (il ritorno di Laura, il proseguimento delle indagini), vede Mark presente, fino alla sequenza finale. Del resto, nel corso del primo incontro tra Waldo e Mark, Lydecker sembra trasferire all'altro uomo il suo sapere (e il suo desiderare) nei confronti di Laura (e in questo senso si potrebbe dire che il «lento apprendistato» su cui si costruisce tradizionalmente la seconda parte

del giallo-enigma, qui coincide con un apprendistato nei confronti di Laura; ma si tratta di un apprendistato nei confronti di un oggetto di desiderio che risulterà puramente immaginario e immaginato, proprio quando sembrerà attualizzarsi, presentificarsi con il ritorno di Laura). È da questo momento che, senza che ciò avvenga esplicitamente, la focalizzazione narrativa sembra situarsi su Mark, con un effetto vago, ma insinuante, di disorientamento, confermando quell'instabilità, o indistinzione, dell'istanza narrante, palese fin dall'inizio.

Ma l'ambiguità riguarda ora anche ciò che ci viene raccontato, il ritorno di Laura. È un sogno di Mark? Parrebbe suggerirlo sia il contesto narrativo (il poliziotto, forse ubriaco, si addormenta di fronte al ritratto della donna in uno stato di esplicito desiderio), sia un doppio movimento di macchina che si avvicina prima a Mark (secondo un procedimento convenzionale di segnalazione del sogno), poi si allontana per preparare l'ingresso di Laura (o, convenzionalmente, l'inizio del sogno). Ma anche questo sogno presunto, se ha un possibile inizio, non conosce una conclusione esplicita. Oppure Laura (che peraltro appare quella notte a Mark come un fantasma, vestita di bianco) ritorna «davvero»? L'assenza di un ulteriore racconto retrospettivo (per esempio, un flashback di Laura) contribuisce a quest'altra ambiguità. Tutto ciò che viene raccontato successivamente vede Mark presente, fino alla sequenza finale in cui è un narratore apparentemente onnisciente che mostra Waldo in agguato per uccidere Laura, mentre questa sente la sua voce registrata alla radio recitare versi di Dowson (nella versione italiana D'Annunzio, nella francese Mallarmé). Un'altra voce, con ulteriori effetti di disorientamento riguardo alla voce/voci narranti. Vi è tuttavia un altro indizio di tipo discorsivo che può complicare ulteriormente le cose e riportare il racconto alla sequenza iniziale. È una panoramica rapida e improvvisa, assolutamente identica a quella che mette in campo Waldo all'inizio, a mostrarlo alla fine nella stanza di Laura, mentre ne udiamo la voce provenire da un altrove (la radio), come un altrove appariva il nero iniziale da cui sembrava provenire la sua voce, provvisoriamente (o realmente) senza corpo, come quella registrata su un «disco meccanico», come dice l'annunciatore radiofonico. Per l'esattezza, l'annunciatore dice: «Quella che avete ascoltato è la voce di Waldo Lydecker, registrata su un disco meccanico». Che senso ha allora il richiamo, tramite la stessa panoramica, alla voce dell'inizio?

Ecco che in questo modo il tema del contrasto tra presenza e assenza, tra realtà e immaginazione, tra soggetto e simulacro, non si collega soltanto a Laura, punto di convergenza dello sguardo, del desiderio dei due uomini e, quindi, al suo ritratto (che concretamente e ovviamente rappresenta una dialettica presenza/assenza), ma a tutto il testo e alla sua strategia narrativa.